

# 夏庭芝戏剧思想新论

陆林

艺术百家 2000 年第一期

—

摘要：夏庭芝《青楼集》学术界多以元代戏剧史料书视之。其实，书中展示的戏剧学，在戏剧观念的明确性、戏剧思想的系统性和戏剧意识的成熟性等方面，是全面而先进的，从而使其当之无愧地成为元代戏剧学的殿军。

关键词：夏庭芝；元代戏剧学；戏剧思想

在兵荒马乱的元代最后十徐年间，杂剧创作似已消歇退隐、显迹难寻；但戏剧演出却以其特有的娱人遣兴之功，仍活跃于舞台之上。尤其是在张士诚统治区内，其下属将帅“如李越州、张吴兴、韩松江、钟海盐，声伎高宴”（杨维禎：《风月福人序》，《东维子文集》卷九），昼夜不息。其中“韩松江”特别爱好戏剧，杨维禎那篇在元代后期戏剧学史上颇有地位的论文《朱明优戏序》，便是起因于这位受命张士诚统治松江地区的主帅，在“僵武堂”设宴演剧一事<sup>1</sup>。但是，目光锐利的文人透过这笙歌喧阗、画堂灼照的表面，以其细腻敏感的心灵体察，不仅预感到混一区宇的一朝盛世就要土崩瓦解，而且忧心于一代名伶的芳姓美名亦将随之灰飞烟灭。正是这种历史沧桑之感和繁华衰歇之思，在元代历史的最后时光里，催生出《青楼集》这部汇录一代女伶演艺业绩的戏剧学专著。

夏庭芝，字伯和，一作百和，号雪蓑，别号雪蓑钓隐；室名自怡悦斋，后改为疑梦轩，元末华亭（今上海松江）人。因华亭在元代为松江府治所在地，而华亭县治即在松江镇，故时人多径称之为松江人；又因西晋邑人陆机曾对客自称为“云间陆士龙”，所以夏庭芝有时也在名号前冠以“云间”二字。其生卒具体时间已难确定，据现存史料分析，约生于元泰定二年（1325）左右，明洪武十九年（1386）前后尚在世，享年六十以上。

庭芝出生于世家望族、书香门第，但是却粪土功名、草芥富贵，人称是“文献故家，起宋历元，凡二百余年，素富贵而土直富贵也”（元张择《青楼集叙》。明初无名氏《录鬼簿续编》亦谓其出生于“乔木故家”）。至正四年

(1344)约在其二十岁时，有一相士对他说十二年后此地将遭兵扰，君将遇难，如能事先注意减省谦抑，或许能够免祸（原文见张择《青楼集叙》，此处是意译）。这一相语，对夏氏的人生态度影响极大，也巩固了他对功名利禄的淡漠之心。从此，对祖上传下的“富贵余泽”<sup>2</sup>更是如土挥之，这主要表现在以下几个方面：一，“凡寓公贫士、邻里细民，辄周急贍乏”（张择《青楼集叙》），邻里贫民、寓居穷士皆得其救助；二，“遍交士大夫之贤者，慕孔北海座客常满、尊酒不空”（汉末孔融曾云：“座上客常满，杯中酒不空，吾无忧矣！”）；三“素有藏书之癖”<sup>3</sup>，而要满足此癖是颇费金钱的；四，“一生黄金买笑，风流蕴藉”（《录鬼簿续编》），“终日高会开宴，诸伶毕至”（张择《青楼集叙》）。而这四个方面，均与夏庭芝后来进行的戏剧研究有着直接、间接的关系：对社会下层的同情，自然会影响其对戏剧艺人的态度；“遍交”的士大夫中，有许多本身便是戏剧家<sup>4</sup>；较高的文化素养，决定他不同于寻常的追欢找乐的纨绔子弟；观戏赏艺的频繁活动，则奠定了《青楼集》编纂的实践基础。

这种生活持续了十余年，在夏氏三十二岁左右时，也就是在至正十六年（1356）“东南兵扰”由预言而不幸成为现实。此年二月，张士诚占平江（今苏州），取松江，攻战杀伐过程中的兵燹掠夺，使富庶的华亭县城“化为焦土”、“靡有孑遗”（陶宗仪：《松江之变》，《南村辍耕录》卷三十），夏家亦未能免除“煨烬”之劫难。他曾自述道：“至正丙申岁，不幸遭时艰难，烽火四起。煨烬之余，尚存残书数百卷。”（《封氏闻见记》跋）并且为避锋镝之险，从此由住城而改为居乡，“僻居深村”，迁家至邑内泗北<sup>5</sup>，与著名学者陶宗仪居所隔水相望<sup>6</sup>并时相过从<sup>7</sup>。虽仍然笙歌依旧、胜友如云，但从“疑梦轩”的新室号，已不难感知主人的繁华消歇、盛世不再、回首往昔、恍然如梦的心境。

正是在这样的心境中，为了保存一代演艺盛迹，夏庭芝写下了专“记南北诸伶”的戏剧学专著《青楼集》，其时约在元至正十九年（1359），当时他已三十五岁。此刻的夏庭芝，已形成较为全面的戏剧学思想。这种全面性，就其个人理论见识的明确性、系统性和成熟性而言，在元代戏剧学史上均给人以前所未有的崭新印象。而这一切，首先便集中体现在自撰的著述开篇语《青楼集志》中。这篇有着丰富学术内涵的戏剧序跋，堪称中国古代戏剧学最可珍贵的

文献之一，是透视作者戏剧思想的重要窗口（下引不注出处者皆见此文）。

## 一、戏剧观念的明确性

“青楼”一词，在古代多用于指称妓院或妓女，较早的有南朝梁刘邈《万山见采桑人》诗：“倡妾不胜愁，结束下青楼。”最为著名的则是唐杜牧《遣怀》诗：“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。”因此夏庭芝书以“青楼”命名，让人似乎“一望而知是记述妓女的事迹的”[1]。其实并非如此，起码主要不是这样的。

1、从该书的著述思想看，作者在“青楼”这个“旧瓶”里，灌装的完全是“戏剧”这种“新酒”。真正以青楼烟粉为题材，杂记诸妓艳迹的，历史上并不稀见，前有唐代孙棨《北里志》，后有清初余怀《板桥杂记》等。他们的著述目的，或是“纪述其事，以为他日谈藪”（《北里志自序》）；或是借“狭邪之是述，艳冶之是传”以寓“一代之兴衰，千秋之感慨”（《板桥杂记自序》）：于是便相应地记下了平康里“诸妓”或长板桥“诸姬”与文士才人交游的事迹。何曾见过以“青楼”为题的著述，开篇即论当代戏剧艺术的远缘近亲、旁支别系？从《青楼集志》流露出的鲜明、强烈的剧论意识，已表明所言“青楼”，指的是“内而京师、外而郡邑，皆有所谓‘构栏’者”即戏剧演出场所；所言“歌舞之妓”，指的是“辟优萃而隶乐<sup>8</sup>，观者挥金与之”的“女伶”即戏剧女演员。

2、从该书的著述起因看，作者是身处“风尘湮洞、郡邑萧条”的末世，“追忆旧游，恍然梦境”，唯恐在艺术上代表着百年盛迹的戏剧女演员姓名事迹随之湮没无存。他要从亿万“天下歌舞之妓”中选择那些“色艺表表在人耳目者”加以记录，“庶使后来者知承平之日，虽女伶亦有其人，可谓盛矣！”歌舞之伎本不同于以色相悦人的所谓“人尽夫者”（明梅鼎祚《青泥莲花记》凡例对“娼”的定义），而“表表在人耳目”更主要是指艺术上高于诸伎的杂剧“女伶”；“观者挥金与之”的谋生方式，决定了她们不是以肉体供人狎褻的烟花粉黛，而是凭技艺娱乐观众的戏剧演员。将《青楼集志》前后对读，得出这种结论应该是自然的。

3、从该书的著述对象看，作者共提及“女伶”一百十九位，其中杂剧演员六十二位<sup>9</sup>，歌舞曲艺演员四十六位，伎艺不详者十一位（如喜春景“艺绝

一时”、王金带“色艺无双”。其实能演杂剧者当不止半数，因为在已入杂剧演员之列的诸伶中，国玉带便是“长于绿林杂剧，尤善谈谑”，王玉梅“善唱慢词，杂剧亦精致”，李童童“兼杂剧”（主业当如其母李芝仪“工小唱，尤善慢词”），反证在“长于”、“尤善”歌舞曲艺的四十余位演员中，也应仍有能“兼”杂剧者在。

4、从作者的著述计划看，他是以戏剧演员的整体为研究对象的，只是分类有区别，写作有先后，此书专记“女伶”、“旦色”，“至若末泥，则又存诸别录”。也就是说，只要是演员，无论男女，皆在其学术视线的关注之内。

“末泥录”一书今虽不传，但并不影响我们对其戏剧思想的完整把握，同时并可证明他对伶人研究计划是全面的、健康的，而不是片面的、病态的；也可证明《青楼集》不是从狎士玩客的角度去记载娼女艳事，而是以戏剧学家的眼光去关注与“末泥”共同构成元代戏曲演员队伍的女演员的风采。

缕述以上四点，只是想说明这样一个问题：为《青楼集》所记载者或许在客观上有不少人“妓女和演员差不多都是一身而二任的”[1]，但是夏庭芝将她们录入书中，着眼点不在妓而在艺，着重点不在诸艺而在剧艺；他所撰写的，不是社会学而是戏剧学著作，行文至此，不禁想起在元代戏剧史上堪称与《青楼集》鼎足而三的另外两部戏剧学专著：《中原音韵》和《录鬼簿》，从各自著述内容与作者自序的对比中，不难看出戏剧观念明确性的历史演化：

《中原音韵》是论散曲兼及剧曲，但在周德清自序中，隐约涉及剧曲处，只有含含糊糊的数句（见其对“乐府……之备、之难”的解释），他重视的是散曲与剧曲的共性；《录鬼簿》是主记剧作家兼及散曲家，但在钟嗣成自序中，强调的却是作为元曲家的社会地位，激扬的是对传统社会观念的挑战和抗争，直接论及剧艺处几无片语。夏庭芝自序《青楼集》，本可按传统路数大谈什么

“优伶则贱艺，乐则靡矣”（邾经《青楼集序》）；或者从“史列《伶官》之传 10，侍儿有集，义倡司书，稗官小说，君子取焉”（张择《青楼集叙》）来立论，既循驾轻就熟之路，又树堂堂正正之旗，何乐而不为？可是他偏偏蹊径新开、避易就难，写下了人称“中国戏曲史论文的第一篇”[2]——《青楼集叙》，这只能归因于撰述者明确、强烈、鲜明的戏剧学研究意识和戏剧观念。

## 二、戏剧思

想的系统性

推重元剧或元曲，在元代戏剧学史上并非是一个无人论说的新话题。胡祇遒《赠宋氏序》从反映、娱乐功能的角度论杂剧之长是“以一女子而兼万人之所为，尤可以悦耳目而舒心思，岂前古女乐之所拟伦也”（《紫山大全集》卷八）；周德清《中原音韵》是从语言音韵学的角度论元曲是“鼓舞歌颂、治世之音”，并斥责南戏为“亡国搬戏之呼吸”（《中原音韵正语作词起例》第二十二则）；钟嗣成自序《录鬼簿》是从戏剧社会学的角度论戏剧家的历史地位，认为他们与“圣贤君臣、忠孝之士子”同为“虽鬼而不鬼者”。而夏庭芝的理论视野，较之前辈诸贤，则远为宽广。他论元杂剧艺术的先进性“非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语”的文字，在《青楼集志》中占了大半篇幅，洋洋洒洒，层层推进，多方论述，分头切入，下面予以分别介绍：

1、从演员表演手段或技艺来说，宋戏文只“有唱念、有诨”，金院本则主要靠副末发乔打诨取悦观众<sup>11</sup>。但元杂剧在唱念打诨外，又发展了念诵、筋斗、科泛等戏剧舞台表演手段，“国初教坊色长魏、武、刘”便分别长于此道，“至今行之”。念诵即念白，戏文不甚重之，在宋元南戏的舞台术语中称之为“宾白”（明徐渭《南词叙录》：“唱为主，白为宾，故曰宾白。”）；元杂剧一人主唱、同场脚色仅能说白的独特体制，使念白的地位有所提高，后世戏谚所谓“千斤话白四两唱”之说，似不为无因。筋斗即翻跟头，相当于近世戏曲武打的“毯子功”，指“在毯子上翻滚跌扑的技艺”[3]。科泛指特定脚色的形体动作，在元剧文学本中一般简称“科”。夏庭芝在《青楼集志》开篇依次叙述从宋戏文到元杂剧表演技艺的异同，正是为了说明元杂剧在这方面比起前此戏剧形式更为全面和多样。

2、从脚色分工来说，元杂剧脚色行当以旦、末两类为正脚、主角：“旦本女人为之，名妆旦色；末本男子为之，名末泥。”并另设“外脚”扮演剧中次要人物。这种脚色分工方式，摆脱了宋金杂剧、院本以副净、副末为主的限制，远较前此戏剧形式细致和专业，适应了元杂剧剧本人物有主次之分、情节更趋复杂的历史进步。

3、从戏剧情节来说，元杂剧已不再如宋金院本那样简单，而是“有驾头、闺怨、鶺鴒花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短之类”，无论是扮演人物，还是演出内容，均丰富得多。这段话不可小觑，是戏剧学史上首次对元杂剧所作的详细分类：驾头杂剧指以帝王为主角的剧目，

《汉宫秋》、《梧桐雨》等皆是。闺怨杂剧指描写青春男女悲欢离合之剧，宋代罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》小说分类即有“论闺怨，遣佳人绿惨红愁”之说，关汉卿《闺怨佳人拜月亭》是此类情节的代表性剧目。鸨儿花旦杂剧主要表现为妓女生活，即宋元话本中的烟粉题材，在《青楼集》中多简称为“花旦杂剧”，夏庭芝对此的解释是：“凡妓以墨点破其面者为花旦”。<sup>12</sup>《救风尘》即属此类剧目。披秉杂剧即明朱权《杂剧十二科》所列“披袍秉笏”剧，袍指官服，笏指手版，为大臣上朝时所穿、执，是以朝臣为主角的剧目，故虽可释为“君臣杂剧”（朱权语），但与以皇帝为主角的驾头杂剧实有区别，《晋文公火烧介子推》首折“正末扮介子推披秉上”可证。破衫儿杂剧，当与宋元话本“发迹变泰”一类相近，叙“由贱变贵、由贫变富”[4]（P. 206）的情节，《吕蒙正风雪破窑记》即是此类典型剧目。绿林杂剧即以绿林好汉为主角的剧目，元代盛行一时、数目约三十种左右的“水浒”戏<sup>[5]</sup>皆属此类。公吏杂剧与披秉杂剧相对，是以地方官吏为主角，主要表现其审案勘狱的英明睿智，后世常以“公案剧”称之，元代包公戏便多为以公吏为主角的剧目。神仙道化杂剧，又称度脱剧，多写道教神仙引导凡人得道成仙，此类剧作现存也约三十种左右<sup>[6]</sup>，马致远是其创作大户。家长里短杂剧，主要是以普通的市井小民为主角，以平凡的“家庭与邻里之间的各种关系”[4]（P. 209）为描写对象，《冤家债主》、《老生儿》、《合汗衫》、《东堂老》、《杀狗劝夫》等皆是，夏氏对这一题材的归纳与肯定，显示出戏剧学意识的平民化倾向和对市民阶层观剧爱好的认同。从“驾头”至“家长里短”，这九大类虽然在内容上难免交叉，在标尺上不够统一，在包容上也未能尽备，但它毕竟是对元剧分类的率先尝试，毕竟较广泛地涵盖了现存元剧的主要剧目，对后世的元剧研究有较大影响。

4、从传播接受来说，夏庭芝认为元杂剧演出的普遍性和观赏的热烈性，也远远超过宋金杂剧院本。它不再像前代说唱艺术过度集中在政治文化中心的两宋都城，而是将自身的演出足迹遍涉大小城镇，“内而京师，外而郡邑，皆有所谓构栏者”。诸多优秀演员，荟萃于这些演剧场所，上演着各自的拿手好戏，引得“观者挥金与之”，受到欣赏者的热烈欢迎。正因为有了固定的剧场，便对演员提出了剧目多样化和丰富性的问题（流动打野的演出这方面的要求则要低得多）。《青楼集》中对能“记杂剧三百余段”的小春宴，在“构栏

中作场，尝书其名目贴于四周遭梁上，任看官选拣需索”的举动，特别予以表彰，即是具体细节化地说明了为何观众愿意“挥金”看戏，也体现出撰述者对演员努力满足“看官”多方面审美“需索”的提倡，这种观念，较之周德清仅从“自缙绅及闾阎歌咏者众”来论“乐府之盛”（《中原音韵》自序）在戏剧化方面，无疑是大大超出了。

5、从作用功能来说，夏庭芝认为元杂剧不似唐传奇“但资谐笑”，也并非宋金院本“不过谑浪调笑”，而是能在道德思想、伦理纲常等重要方面来影响观众，举凡传统社会最基本的伦常关系，即所谓“君臣如《伊尹扶汤》、《比干剖腹》，母子如《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》，夫妇如《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》，兄弟如《田真泣树》、《赵礼让肥》，朋友如《管鲍分金》、《范张鸡黍》”，在元杂剧中均有正面的宣传和表现，赋予它道德层面上的“厚人伦、美风化”的教育感化功能，从而使之具有“非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语”的重要地位。

夏庭芝对元杂剧特点的论定过程，实际上就是其戏剧学基本思想的展示过程，从中显示出这位剧学家已具备了表演手段、角色、剧本内容（分类）、传播接受、作用功能等多方面的戏剧学观念，并已能尝试着将这些从内容到形式、从艺术到文学的诸多标准，综合运用对于元杂剧历史地位的评价，从而较好地完成了自己的理论目的：通过论述元剧前无古人的地位，而落句于记录戏剧演员的必要性。因为正是他们，才是元剧艺术成就的最终体现者或实现者。这也就是夏庭芝为什么既已将“旦色”“汇集成编”，还要将“末泥”“序诸别录”，只有这样，才构成对元代戏剧演员的完整记录。

### 三、戏剧意

识的成熟性

一种意识是否趋于成熟，一项很重要的标志便是，是否已能运用特定的理论概念去思考、评价有关问题；同时这些理论概念在具体的批评实践中是否已经具备相对固定的语言形式。在这方面夏庭芝较之元代前辈，取得了明显的进步。即以“杂剧”一词来看，见之于元代曲论的，首为胡祇遹《赠宋氏序》

“近代教坊院本之外，再变而为杂剧”。胡氏对这一名词的解释，固然已具令人耳目一新的创造性，但明显偏重于内容：“既谓之‘杂’，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮、释道商贾

之人情物理。”还不能说是艺术性很强的戏剧概念；其次在使用上，也仅是昙花一现；在其他有关序跋题咏中，则多以“百伎”、“众艺”、“谈谐”、“所业”兼指或代称戏剧艺术。赵孟頫论“杂剧”，已能从“我辈所作”和“娼优所扮”两个角度来认识（《太和正音谱·杂剧十二科》引“子昂赵先生”语）；但一方面言简意略，缺乏展开，一方面割裂联系，制造对立，均有理论缺憾在。至《中原音韵》和《录鬼簿》出，元代戏剧学始有专著。两者一侧重曲韵，一侧重剧目，然于“杂剧”一词的运用，却呈倒退之象，如出一辙地均以“乐府”包容剧、曲，以“传奇”代指杂剧，翻遍两书，不见“杂剧”一词。继起的杨维桢，在其剧评中也完全避开对这一词汇的使用。当他论及关汉卿、庾吉甫戏剧创作时，或云“乐府曰‘今’，则乐府之去汉也远”，或云“出于关、庾氏传奇之变”（《东维子文集》卷十一《沈氏今乐府序》），在剧学概念的运用上，直步周、钟后尘。而至夏庭芝撰述《青楼集》时，情形有了根本的改变：

他首先从史的纵向发展中将元“杂剧”与宋金“杂剧”区别开来：“金则杂剧、院本合而为一，至我朝乃分院本、杂剧而为二。”然后又对“我朝”杂剧从角色制度、演唱体制、剧情分类及作用功能等多方面与唐“传奇”、宋“戏文”和金“院本”加以区分，论证它的艺术特点及进步性，从而使何为元“杂剧”的解释从颇有望文生义之嫌的内容之“杂”趋于科学化和准确化。

其次，夏氏还频繁地运用这一名词术语于具体的戏剧批评中，不仅构成许多组合名词，如“X X杂剧”，并且派生出一些相关词汇，如因“杂剧则有旦、末”而创“旦本”、“末本”之说。通过“杂剧”及其组合、派生名词，来评述演员的艺术专长、特点和造诣。如有的演员只是一般性地“精杂剧”、“善杂剧”或“长于杂剧”、“能杂剧”，有的演员则擅长于具体某类戏剧的演出，如南春宴“长子驾头杂剧”，国玉带“长于绿林杂剧”，李娇儿“花旦杂剧特妙”，荆坚坚“工于花旦杂剧”，米里哈“专工贴旦杂剧”；另有少数演员如赵偏惜、朱锦秀、燕山秀能做到“旦、末双全”；只有个别优秀女伶始达到诸体皆擅或一专多能的艺术境界：

朱帘秀：杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥悉造其妙。

天然秀：闺怨杂剧为当时第一手，花旦、驾头亦臻其妙。

夏庭芝对“杂剧”及组合名词、相关术语的准确认识和使用之所以值得重



视，是因为依靠它不仅作者恰如其分地实现了自己“记录”元代杂剧演员的著述初衷，完成了对元代女伶演剧艺术成就的忠实描述；而且在元代杂剧艺术实际与后人的评说解读之间，搭起了一座可供直接联系的桥梁。理论概念的确立，是学科研究的前提；名词术语的定型，是对话讨论的基础。在戏剧学领域里，滥觞于元初胡紫山有关论述的“杂剧”一词，至元末夏庭芝始得到明确、规范和较为科学的理解，并在其戏剧评论中得到广泛的运用。从此，元代曲牌联套体北曲戏剧艺术，始有自己在戏剧学界受到普遍认可的称谓。历史进步之难，由此可见。

元代戏剧学理论，肇始于元初胡祗遹有关戏剧演员的系列题咏序跋，结束于元末夏庭芝有关戏剧演员的专著《青楼集》，可谓始于表演，又终于表演。始于表演，说明元代戏剧学与生俱来是与活的戏剧及舞台艺术密不可分；终于表演，似乎也表明元代戏剧学将要与它的研究对象一起，了结自己的历史进程。如将《青楼集》与《中原音韵》、《录鬼簿》的著述目的加以比较，这一点便再也明显不过了：始撰于元代中期的后两部著作，都曾不约而同地希望“初学者”能有所效法（《中原音韵》自序），或“初学之士”，能青胜于蓝（《录鬼簿》自序），而《青楼集》的写作，只是为保存一代盛迹，“庶使后来者知承平之日，虽女伶亦有其人”。似乎作者已经感受到，随着元代“殆将百年”的到来，无论杂剧的创作和演出是否有人承续，作为时代文艺的代表——杂剧的舞台生命和历史使命，都已经宣告终结了。戏剧学家的准确预感、舞台艺术的生命不在，使得夏庭芝成为元代戏剧学史名副其实的殿军；而其戏剧观念的鲜明性、系统性和成熟性，又使得《青楼集》这部剧学专著，当之无愧地成为元代戏剧学史上的压轴之作；这也是无论从何种意义上来说都是如此的。

（江苏省古代戏曲研讨会论文选载）

注释（原页下注）：

1. “松帅韩侯宴余堰武堂，明供群木偶为《尉迟平寇》、《子卿还朝》，于降臣民辟之际，不无讽谏所系……韩侯既赉以金……，又为之乞吾言以重厥

伎。”（《东维子文集》卷十一）这位韩大帅不以朱明意在讽谏为忤，反为之赠金求文，重伎之心难能可贵。

2. 元邾经《青楼集序》：“雪蓑在承平时，尝蒙富贯余泽。”

3. 《雅雨堂丛书》本《封氏闻见记》至正二十一年夏庭芝跋。夏云：“此书乃十五年前所抄者”，知其至迟在至正五年（1345）约二十一岁时，便开始了抄书藏之。

4. 如曲学家杨维桢是其“西宾”——家先生（《录鬼簿续编》），杨氏《铁崖诗集》甲卷有《题夏伯和白怡悦手卷》；为《青楼集》作序的邾经、张择，均是剧作家，所撰剧本《录鬼簿》及《续编》有著录。

5. 《封氏闻见记》跋撰于“泗北疑梦轩”，孙楷第《元曲家考略》云“‘泗北’谓泗泾北。”《青楼集笺注》前言则括注为“江苏泗泾之北。”其实泗泾为华亭所属地名（今为镇），在城北12公里，因泗泾塘河横贯镇中而得名，泗北当指镇内泗泾塘北岸。

6. 元孙作《沧螺集》卷四《陶先生小传》言宗仪“因避兵，家淞城之北、泗水之南”，此泗水当即指泗泾塘水。

7. 《南村辍耕录》卷二八《解语杯》：“至正庚子秋七月九日，饮松江泗滨夏氏清樾堂上。酒半，折正开荷花，置小金卮于其中，命歌姬捧以行酒……，余因名为解语杯。坐客咸曰然。”

8. 此句指征召众多优秀演员使之隶属于乐记，参见《青楼集笺注》第55页，中国戏剧出版社1990年版。

9. 其中四位的戏剧演员身份是这样认定的：曹娥秀据高安道《嗓淡行院》“武光头、刘色长、曹娥秀”曲；连枝秀据《南村辍耕录》卷十二“连枝秀”条“京师有一部教坊，占排场曾使万人喝采”；李真童“色艺无双”，是“温柔旦”张奔儿之女；事事宜“姿色歌舞悉妙”，夫、叔“皆副净色”。

10. 中国古典戏曲论著集成本《青楼集》和《青楼集笺注》标点此句作“《史》列伶官之传”，后者并注曰“司马迁所作《史记·滑稽列传》为优伶列传”。其实此处是指欧阳修《新五代史》卷三十七列《伶官传》。

11. 《梦粱录》卷二十《妓乐》言宋杂剧分工：“副净色发乔，副末色打诨；或添一人，名曰装孤。”主演者为前两位，金院本同此。

12. 《青楼集》末条“李定奴”。明朱权《太和正音谱·杂剧十二科》注

“烟花粉黛”科云：“即花旦杂剧。”

[参考文献]

[1]周妙中：《〈青楼集〉和它的版本》[C].《中国古典文学研究论丛》（1辑），吉林人民出版社，1980。

[2]门岗：《元曲百家纵论》[M].教育科学出版社，1990,176页。

[3]张庚主编：《中国大百科全书·戏曲曲艺》[M]中国大百科全书出版社.1983,30页。

[4]赵山林：《中国戏剧学通论》[M].安徽教育出版社，1996。

[5]宁宗一，陆林，田桂民：《元杂剧研究概述》[M].天津教育出版社，1987,285页。

[6]侯光复：《谈元代神仙道化剧与全真教联系的问题》[J].《中华戏曲》（1辑），山西人民出版社，1986。

艺术百家 2000 年第一期

（原文的着重号改为下划线，以适应网络环境，特此说明。）